



N° 47 · 2022 · ISSNe 1853-6379
 DOI 10.14409/argos.2022.47.e0038
 (AADEC) Asociación Argentina de Estudios Clásicos
 Facultad de Humanidades y Ciencias / Universidad Nacional del Litoral

Núcleos narrativos novelísticos en el episodio de Píramo y Tisbe (*Met.* 4. 55-166)

Paloma Cortez

Universidad de Buenos Aires
 palomacortezr@gmail.com

.....
 Recibido: 31-07-21
 Aceptado: 08-10-21

Ante la multiplicidad de géneros de los que se nutre *Metamorfosis* de Ovidio, buscamos profundizar su relación con la novela antigua atendiendo a los puntos de contacto que se pueden reconocer en la historia de Píramo y Tisbe (*Met.* 4. 55-166) con los tópicos de la novela antigua. En primer lugar, estudiaremos su vínculo con la historia de Nino y Semíramis, aludida por el narrador externo del poema ovidiano, y luego nos concentraremos en los núcleos narrativos de las novelas conservadas íntegramente, que están presentes también en el relato de Píramo y Tisbe.

Núcleos narrativos / Metamorfosis / Píramo y Tisbe / Novela griega antigua

...

**Ancient novel's narrative cores in the story of Pyramus and Thisbe
 (*Met.* 4. 55-166)**

Given the multiplicity of genres from which Ovid's *Metamorphoses* draws, we seek to deepen its relationship with the ancient novel by attending to the contact points that can be recognized in the story of Pyramus and Thisbe (*Met.* 4. 55-166) with respect to the topics of the ancient novel. First, we will study its link with the story of Nino and Semiramis, which is alluded by the external narrator of the Ovidian poem, and then we will concentrate on the narrative cores of the fully preserved novels, which are also present in the story of Pyramus and Thisbe.

Narrative cores / Metamorphoses / Pyramus and Thisbe / Ancient Greek novel



Introducción

Al momento de pensar la intertextualidad entre las producciones griegas y latinas lo más frecuente es hallar huellas de las primeras en las segundas. Sin embargo, desde hace algunos años la crítica está repensando esta unilateralidad y buscando argumentar que los poetas griegos conocían las obras de autores latinos y las reelaboraban de manera disimulada¹. Cuando atendemos a la figura de Ovidio, encontramos numerosas investigaciones que exponen las relaciones de su obra con la de los novelistas griegos, pero presentan propuestas de cronología inversa. Mientras unos postulan que el poeta latino conocía el género de la novela², otros sugieren que los novelistas leyeron a Ovidio³. Así enunciadas, consideramos que ambas posturas son correctas y, como intentaremos mostrar, están avaladas por la cronología.

Metamorfosis de Ovidio es un texto casi imposible de encuadrar en un género único dentro de los usuales en el campo literario antiguo⁴ puesto que se caracteriza por combinar y tensar elementos propios de la épica, la tragedia, la elegía erótica y la poesía lírica. Buscaremos, entonces, profundizar el estudio de su relación con la novela antigua, esbozado anteriormente por HOLZBERG (1988) y KEITH (2002). Asimismo, nos guiamos por la afirmación de ROHDE quien considera que los relatos de Aconcio y Cídipe, Píramo y Thisbe, Ifis y Anaxárete y de Hero y Leandro habrían sido pequeñas novelas y las más antiguas historias de amor griegas⁵. Los elementos que lo conducen a establecer esta relación son la ambientación en un mundo al que denomina fantástico por sus semejanzas con el escenario del cuento popular y el protagonismo de héroes que son hombres y se desenvuelven en circunstancias humanas, en oposición a otros relatos de amor de la antigüedad que están protagonizados por divinidades. Dichas características, afirma, son propias de la literatura helenística y del género de la novela antigua. Este aporte nos parece interesante para pensar el vínculo entre el relato de Píramo y Tisbe y los núcleos narrativos tipificados de la novela griega antigua.

En lo que hace al problema cronológico, este trabajo parte de la consideración de que la novela *Nino* habría circulado alrededor del siglo I a.C.⁶ y posiblemente la de Caritón también (dataría entre el 50 a.C. y el 50 d.C.)⁷. A su vez, se cree que las novelas *Parténope* y *Sesoncosis*, conservadas de manera fragmentaria las dos, serían de fechas cercanas a *Nino*⁸. Finalmente, dentro de las conservadas íntegramente, quizás también la de Jenofonte fuera anterior a *Metamorfosis*, mientras que las otras (de Tácio, Longo y Heliodoro) son sin lugar a duda posteriores⁹. Por otra parte, a diferencia de lo que ocurre con los novelistas, de cuyas vidas poco y nada se conoce y la datación de sus obras es un tanto incierta, las del poeta latino están fechadas con mayor precisión. Los años en los que habría compuesto *Metamorfosis* están comprendidos entre el 2 y el 8 d.C.¹⁰. Desde un punto de vista cronológico, entonces, es posible que Ovidio conociera la novela antigua a partir de las primeras producciones del género, como también es posible que los novelistas de la Segunda Sofística conocieran la obra de Ovidio. A nuestro modo de ver, para explorar el vínculo entre estas producciones, es necesario detenerse en el análisis crítico-textual de aquellos elementos del pasaje ovidiano de Píramo y Tisbe (*Met.* 4. 55-166) que habilitan a pensar en una reelaboración de los núcleos narrativos principales del género novela. Para ello, trabajaremos en dos instancias. En la primera

abordaremos la relación del episodio ovidiano con la historia de Nino y Semíramis. En la segunda, nos concentraremos en los núcleos narrativos novelescos que están presentes también en el relato de Píramo y Tisbe.

1. Píramo y Tisbe y su posible relación con la novela griega

Hacia fines del libro III y en los comienzos del IV de las *Metamorfosis* tiene lugar una celebración llevada a cabo por las mujeres tebanas en honor al dios Baco (*Met.* 4. 1-30). Las autoridades de la ciudad habían dispuesto que todas las mujeres, libres o esclavas, dejaran sus actividades y asistieran a la festividad en homenaje del dios. Las hijas de Minias son las únicas que, por oponerse a esta divinidad, deciden quedarse en sus casas y continuar con sus labores. Así es que se hallaban tejiendo mientras que todas las otras mujeres habían dejado sus hogares para asistir a las fiestas. En este contexto y para hacer más llevadera la tarea, una de ellas propone intercambiar relatos (*utile opus manuum vario sermone levemus*, v. 39, “alivemos con variado discurso la útil labor de las manos”) y es designada como la primera oradora. El narrador externo nos muestra entonces qué opción consideró antes de elegir contar la historia de Píramo y Tisbe:

*Illa, quid e multis referat (nam plurima norat),
cogitat et dubia est, de te, Babylonia, narret,
Derceti, quam versa squamis velantibus artus
stagna Palaestini credunt motasse figura;
an magis, ut sumptis illius filia pennis
extremos albis in turribus egerit annos;
nais an ut cantu nimiumque potentibus herbis
verterit in tacitos iuvenalia corpora pisces,
donec idem passa est; an, quae poma alba ferebat,
ut nunc nigra ferat contactu sanguinis arbor.
Hoc placet, hanc, quoniam vulgaris fabula non est,
talibus orsa modis, lana sua fila sequente (Met. 4. 43-54)*

Ella piensa cuál de entre tantas [historias] contar, pues había conocido muchísimas y estaba dubitativa de narrar acerca de ti, babilonia Dérceto, de quien los palestinos creen que moviste las aguas, convertida tu figura, con miembros cubiertos de escamas; o más, cómo tu hija, tomadas las plumas, gobernó los últimos años en torres blancas: o cómo una náyade con el canto y con unas hierbas muy potentes convirtió cuerpos jóvenes en peces silenciosos hasta que le pasó lo mismo; o cómo un árbol que daba frutos blancos ahora los da negros por contacto de la sangre. Esto le gustó porque este no es un relato difundido, [y] comienza de esta manera, siguiendo la lana sus hilos.

Según indica el narrador externo, la miníade evalúa si contar la historia de Nino y Semíramis, aludida por el nombre de su madre Dérceto y por la ubicación geográfica en Babilonia. Esta historia ha llegado a nosotros por diversas fuentes antiguas; las principales son el relato de Diodoro Sículo, perteneciente a la primera mitad del

siglo I a.C. y basado en Ctesias de Cnido (s. V a.C.), y los papiros que transmiten fragmentos de una novela de autor anónimo¹¹. Según cuenta Diodoro Sículo en el segundo libro de su *Biblioteca Histórica*, Dérceto es una diosa con cara de mujer y cuerpo de pez. Sufrió esta metamorfosis en animal acuático como consecuencia de haberse enamorado de un humano –por obra de Afrodita– y engendrado a una niña a la que dejó expósita. La pequeña en cuestión es Semíramis, quien fue criada por unas palomas hasta ser encontrada por unos pastores que, maravillados del prodigio y de su belleza, la adoptaron. Cuando creció se casó en segundas nupcias con Nino, el rey de los asirios, con quien tuvo un hijo, Ninias. Tras la muerte y entierro de su marido, Semíramis fundó Babilonia y años más tarde fue traicionada por su propio hijo y abandonó el reino, metamorfoseada en una paloma.

Como señalamos, esta historia de Nino y Semíramis fue también el argumento para una novela de autor anónimo y que ha llegado a nuestros tiempos solo de manera fragmentaria. Mientras que en el relato de Diodoro se hace hincapié constantemente en la belleza y valentía de Semíramis, en la versión novelística, a juzgar por los testimonios, ella habría perdido sus atributos más masculinos (capacidad de gobernar, construir, dar indicaciones a los hombres de su pueblo) y adoptado una caracterización más afín a la de una jovencita griega¹². Adicionalmente contamos con referencias al relato en los textos de Plutarco¹³ y Luciano de Samósata¹⁴, quien atestigua que era representada en pantomimas. Otros autores latinos, además de Ovidio, muestran conocimiento de la historia de estos jóvenes¹⁵. En *Metamorfosis*, se puede ver que la miníade conoce una versión de la historia en la que Semíramis es transformada en paloma y su madre, Dérceto, en pez, pero no la menciona ante sus hermanas. El narrador externo y omnisciente nos lo informa y brinda el motivo por el cual ella elige dar lugar al relato de Píramo y Tisbe: porque era uno menos conocido (*quoniam vulgaris fabula non est, Met. 4. 53* “porque no es un relato difundido”)¹⁶.

Debido a la escasa conservación y transmisión de la novela *Nino*, es muy poco lo que se sabe del desarrollo de la trama argumental. Sin embargo, algunas consideraciones sobre el género en sí mismo nos pueden orientar¹⁷. Diremos para comenzar que no es fácil de definir. WHITMARSH señala que su genealogía es “impura” puesto que está contaminada por uniones entre distintas culturas y, por otra parte, no puede ser pensada con características como las tragedias o la lírica debido a su falta de propiedades formales definidas. El crítico sugiere pensar el género de las novelas no como algo orgánico sino como “an imaginative space that activates multiple interconnections”¹⁸. Destacamos, sin embargo, que las novelas se caracterizan por la elección de un argumento muy semejante que puede adquirir la especificidad que el autor quiera otorgarle, pero en líneas generales se resumiría en los siguientes núcleos narrativos: enamoramiento de los jóvenes, voluntad de casarse, escape, ataque de bandidos o piratas, separación de los héroes, peligros que experimentan siendo prisioneros, aparente muerte de la heroína, voluntad de suicidio del héroe, reunión de los amantes¹⁹.

Las distintas novelas antiguas que han llegado hasta nuestros días evidencian que cada autor vuelve a utilizar y reelaborar, con variaciones e innovaciones, el esquema previamente resumido. La filiación genérica de Nino y Semíramis con la

novela antigua, entonces, nos permite inferir algunos elementos que no han sido conservados por la transmisión. Si bien no hubo en la antigüedad una definición para el género novela (de hecho, hoy en día tampoco la hay, al menos no unívoca), podemos pensarla en los términos en los que se refiere a ella Macrobio:

Fabulae, quarum nomen indicat falsi professionem, aut tantum conciliandae auribus voluptatis aut adhortationis quoque in bonam frugem gratia repertae sunt. auditum mulcent velut comoediae, quales Menander eiusve imitatores agendas dederunt, vel argumenta fictis casibus amatorum referta, quibus vel multum se Arbiter exercuit uel Apuleium non numquam luisse miramur. hoc totum fabularum genus quod solas aurium delicias proficitur e sacrario suo in nutricum cunas sapientiae tractatus eliminat. (Macr. In Somn., 1.2.7-8)²⁰.

Las fábulas, cuyo nombre indica declaración de lo falso, son reconocidas o bien por proveer placer a los oídos o también como exhortaciones hacia un buen resultado. Endulzan el oído tanto las comedias, como las que Menandro o sus imitadores representaron, como los argumentos referidos de las peripecias ficticias de los amantes con los que Petronio se ejercitó mucho, o nos sorprendemos de las que Apuleyo a veces practicó. Todo este género de las fábulas que ofrece solo delicias a los oídos, la filosofía lo elimina de su sacrario hacia las cunas de nodrizas.

Según dice Macrobio, se trata de escritos sobre cosas falsas cuyo propósito principal es deleitar y entretener, enfatizado por la triple mención (*conciliandae auribus voluptatis [gratia], auditum mulcent y solas aurium delicias proficitur*)²¹. Las vincula además con los relatos de nodrizas, es decir, con discursos femeninos, en oposición a la filosofía que parece alejarse al máximo de ellas (*e sacrario... eliminat*). Es interesante la imagen del relato de nodriza porque parece ser un eco del episodio en que una anciana narra los avatares de Psique y Cupido en *Metamorfosis* de Apuleyo (*Met.* 4. 28 a 6. 24)²². De hecho, en el pasaje citado, Macrobio reconoce con sorpresa que un autor que se dedicaba a temas, quizás menos superficiales, como Apuleyo, se entregara en ocasiones al género novela. La percepción que tiene Macrobio de las *fabulae* como un relato contado por una mujer para entretener o ayudar a pasar el tiempo coincide con el propósito de la miníade: *quod tempora longa videri / non sinat, in medium vacuas referamus ad aures* (*Met.* 4. 40-41) “para que los tiempos no parezcan largos, contemos mientras tanto [relatos] para los oídos vacíos”. Cabe notar que tanto el narrador externo de *Metamorfosis* como Macrobio se refieren a estos relatos con el término *fabula*²³.

Retomemos la introducción al relato de Píramo y Tisbe. En ella podemos ver que se lo enmarca en relación con la historia de Semíramis que volverá a ser aludida en el verso 58 por ser la fundadora de Babilonia, ciudad natal de los protagonistas de este relato²⁴. También, en el verso 88 se hace referencia a su historia a propósito de la ubicación geográfica donde se encontrarán los amantes, previo a sus suicidios, que coincide con la tumba de Nino, el esposo de Semíramis. El hecho de que la hija de Minias dude entre uno u otro relato los ubica en una posición de semejanza que, en nuestra opinión, se ve enfatizada con el reconocimiento de los puntos de

encuentro entre este episodio ovidiano y los *tópoi* del género de la novela antigua que desarrollaremos a continuación a partir de las propuestas de HOLZBERG (1988) y KEITH (2002).

2. Núcleos narrativos novelescos en el episodio de Píramo y Tisbe

El artículo de HOLZBERG comienza recorriendo las investigaciones a propósito de los mitos de Píramo y Tisbe, Céfalos y Procris y Ceix y Alcíone que han sido interpretados por LATACZ (1971) como historias de amor humano genuino y por OTIS (1966) como relatos de amor humano correspondido y, aún más, como “el Cantar de los cantares del amor conyugal”²⁵. Analiza también los estudios de PÖSCH (1959) y TRÄNKLE (1963) quienes a partir del reconocimiento de elementos propios del género elegíaco interpretan la reciprocidad afectiva de manera paradójica en estos relatos que concluyen con la muerte de los amantes. El propósito de HOLZBERG es justificar que la historia de Píramo y Tisbe tampoco es un *exemplum* ni una alabanza al triunfo del amor entre mortales. Por el contrario, lo interpreta como parodia de una historia de amor llevada al absurdo²⁶. Reconoce en el relato elementos propios de la comedia (la antorcha, v. 60²⁷) y de la novela: el *setting* histórico –que nos llevaría a pensar en una “Babiloniaca”, al estilo de los títulos de Heliodoro, Jenofonte y Jámblico– y el tema del suicidio.

Alison KEITH, por su parte, ha publicado un trabajo sobre los géneros literarios que intervienen en los primeros libros de las *Metamorfosis*, en el que señala una serie de puntos en común entre el episodio de Píramo y Tisbe y la novela antigua, sugiriendo que posiblemente Ovidio conociera la novela de Nino o al menos su argumento:

The romance color of “Pyramus and Thisbe” lends support to this hypothesis, for Ovid exploits conventional features of the ancient novel throughout the episode, from the opening conjunction of the names of the young lovers, their superlative beauty, the fabulous Eastern setting, and the reference to Semiramis (legendary queen of Babylon and heroine of the Ninus-romance), through the initial sketch of the innocence of the love-struck teenagers and the obstacles to their love, to their determination to marry one another, their inadvertent separation, and the apparent death of the heroine. (2002, p. 258)

Los puntos que señala son: (1) la mención del nombre de los dos personajes, (2) su belleza superlativa, (3) el fabuloso espacio en el que se sitúa el relato, (4) la mención de Semíramis —se refiere a la del v. 58—²⁸, (5) la inocencia de los personajes respecto del amor, (6) la determinación de casarse entre sí, (7) su separación involuntaria y (8) la aparente muerte de la heroína. El análisis detenido de estos puntos, que la autora menciona pero no desarrolla, puesto que no es el objeto de su investigación, constituye un excelente punto de anclaje para nuestra propuesta y una base cierta para discutir las relaciones entre su estudio, el de HOLZBERG, previamente reseñado, y nuestra propia interpretación.

1-2. La mención de los nombres y la belleza superlativa del personaje: los títulos de las ediciones modernas de las novelas antiguas nos conducen a pensar que, de manera estereotipada, eran confeccionados con los nombres de los dos héroes.

Sin embargo, algunos investigadores se han detenido en los registros de los distintos manuscritos y han pensado cuáles habrían sido las denominaciones originales. HÄGG identifica los distintos títulos para mostrar que no necesariamente hubo una formulación fija o mayoritaria y que las primeras novelas habrían llevado el nombre de solo uno de los personajes²⁹. Tales serían los casos de *Parténope*, *Nino* y *Calíroë*. HUNTER sugiere como posibilidad que las novelas tuvieran originalmente un título más descriptivo, por ejemplo, *Las pastorales de Dafnis y Cloe* y luego adquirieran la denominación por el nombre de los personajes³⁰. Tampoco las novelas de Heliodoro y Jenofonte, tituladas *Etiópicas* y *Efesíacas* respectivamente, llevan el nombre de ambos héroes. Sin embargo, también se podría argumentar que se titulaban con ambos elementos, es decir, con sus nombres y la referencia geográfica³¹. Lo cierto es que la transmisión de los textos no siempre permite saber cuál era su título original. Es posible que la afirmación de KEITH se oriente más a la presentación de ambos personajes juntos y quizás no necesariamente a los títulos. Siguiendo esta línea, un rastreo por las novelas conservadas nos permite ver que no comienzan introduciendo a ambos personajes juntos, sino a destiempo³². Cabe tener en cuenta que el relato incluido en las *Metamorfosis* está condensado en pocos versos y sin dudas el anuncio de los dos jóvenes juntos recuerda al género novela donde el protagonismo de la pareja es central, incluso aunque en ellas la introducción del héroe y la de la heroína se den con mayor distancia en la narrativa, probablemente debido a la mayor extensión del texto. La datación de las obras, como ya hemos visto³³, no sería impedimento para la posibilidad señalada por KEITH. En cuanto al segundo punto destacado por ella, coincidimos en que el hecho de que los protagonistas sean presentados como increíblemente bellos (*Pyramus et Thisbe, iuvenum pulcherrimus alter, altera, quas oriens habuit, praelata puellis, Met. 4. 55-56* “Píramo y Tisbe, él, un joven bellísimo, ella, la más valiosa entre las doncellas que tuvo Oriente”) aumenta el parecido con los héroes de las novelas griegas³⁴.

3. El fabuloso escenario oriental: ninguna de las novelas conservadas transcurre en las ciudades más importantes de Grecia, ni tampoco en Roma, siendo que la mayoría de ellas fueron compuestas en período imperial. Esto ha llamado la atención de la crítica y se ha constituido como una de las características propias del género³⁵. Respecto de la ambientación geográfica de este relato, conviene tener en cuenta también la interpretación de HOLZBERG quien lee la ubicación en Babilonia como un elemento que podría proporcionar verosimilitud al relato, objetivo perseguido por los novelistas griegos. Además, como mencionamos anteriormente, sugiere que la historia podría estar basada en una “Babiloniaca”, así como se conocen otras novelas llamadas: *Efesíacas*, *Etiópicas* y *Babiloniacas*³⁶, esta última conservada a partir de fragmentos y de un resumen de Focio (s. IX)³⁷.
4. La referencia a Semíramis en el v. 58 (*Semiramis urbem*) está acompañada del marco del relato (vv. 43-54), en el que la hija de Minias considera ambas historias. Dicha mención, asimismo, se complementa con el punto de encuentro elegido por los amantes (*convenient ad busta Nini*, v. 88). A partir de estas referencias, podemos pensar que busca despertar una relación con esa trama novelística

que guiaría la interpretación del relato de Píramo y Tisbe. Desafortunadamente no conocemos el final de la novela. Las obras del género que sí conservamos de manera íntegra podrían inclinarnos a pensar que tenía un final feliz, a diferencia de lo que ocurre en este episodio ovidiano. Sin embargo, cabe la posibilidad de que en las novelas más antiguas el amor de los jóvenes no triunfara. Así lo sugieren fuentes de un poema épico persa basado en la historia de Parténope³⁸, del cual no se conoce el final, al igual que no se conserva el de la versión novelesca, pero hay adaptaciones posteriores que exhiben que la heroína muere siendo una *parthénos*³⁹, es decir, sin haber concertado el matrimonio. Algo semejante ocurre con el relato de Hero y Leandro, que posiblemente tuviera una versión anterior⁴⁰ a la ovidiana en la que el amor de los jóvenes no hallaría fortuna en vida, tal como lo indica la reelaboración del poeta griego Museo y como lo sugiere el sueño proléptico de Hero en la *Heroida* XIX (vv. 196-203). De ser así, la novela no cumpliría con el *tópos* del final feliz anclado en el matrimonio y/o el reencuentro de los amantes, sino que habría tenido un final carente de triunfo. Esto mismo podría haber ocurrido con la novela *Nino* y, de ser así, la propuesta de los jóvenes de encontrarse en la tumba de Nino funcionaría como señal de mal augurio para la audiencia antigua conocedora de la referencia.

5. La inocencia respecto del amor: sobre este punto no acordamos con KEITH. Los personajes evocan en sus discursos los tópicos de la elegía de tema amoroso, reconocidos incluso por ella a propósito de los versos 473-477⁴¹, y realizan una reelaboración del *paraclausútheron* afirmando querer unir sus cuerpos:

*Saepe, ubi constiterant hinc Thisbe, Pyramus illinc,
inque vices fuerat captatus anhelitus oris,
“invidē” dicebant “paries, quid amantibus obstas?
quantum erat, ut sineres toto nos corpore iungi,
aut hoc si nimium est, vel ad oscula danda pateres?” (Met. 4. 470-475)*

A menudo, cuando se ponían aquí Tisbe, Píramo allí, y alternadamente era recibida la exhalación de la boca, decían: “envidiosa pared, ¿por qué separas a los amantes? ¿Tanto (pedir) era que permitieras que nos unamos con todo el cuerpo o, si esto es demasiado, que al menos te abrieras para que nos besemos?”

Esta intención es, en principio, desconocida para los héroes novelísticos y requiere del consejo o la enseñanza experimental de otro personaje que cumple el rol de ayudante⁴². Tampoco se detiene el relato para describir las reacciones corporales incomprendidas por quien las experimenta como la sensación de enfermedad o el palidecer que provoca el amor, ni aparece el tópico del enojo de los jóvenes con el dios Eros, o en este caso Cupido, a quien desafían en su ignorancia y como consecuencia terminan capturados por él⁴³. No consideramos que Píramo y Tisbe sean ignorantes del amor, como sí lo son los héroes novelescos. Al igual que en el punto anterior, nuevamente encontramos un eco en la versión ovidiana de Hero y Leandro, según permiten ver sus cartas⁴⁴. Apenas se ven ya se desean y evocan el discurso de la elegía. Se podría sugerir, en todo caso, que el tratamiento de este tópico no fuera igual en las novelas

o en los relatos de temática amorosa no conservados en sus versiones más antiguas. Posiblemente en esas obras, al igual que en este episodio de las *Metamorfosis*, los protagonistas no requirieran de un ayudante para iniciarse en los misterios del amor. Por lo demás, no sorprende que un poeta con la trayectoria de Ovidio haga hablar a sus personajes con los tópicos utilizados también en la elegía⁴⁵.

- 6-7. La determinación de casarse. Las novelas conservadas muestran que el casamiento entre los protagonistas es central. En las primeras, llamadas por la crítica “ideales” –la de Caritón y la de Jenofonte de Éfeso–, el matrimonio se concreta a comienzos de la trama y todo el desarrollo gira en torno a la reunión luego de la separación involuntaria de los jóvenes (punto número 7 de los enunciados por KEITH). Las novelas llamadas “sofísticas” presentan el matrimonio como el *télos* de la obra hacia el que los héroes tienden y para el que se preparan. En cualquiera de los casos, el matrimonio es un objetivo perseguido por los jóvenes desde el momento en que se enamoran. Respecto de la separación involuntaria, coincidimos nuevamente en que es sin duda uno de los *tópoi* tradicionales del género. Volveremos sobre esta escena en el siguiente punto para pensar el rol de Píramo.
8. La falsa muerte de la heroína. Este elemento sin dudas nos parece crucial para sustentar la relación intergenérica puesto que en todas las novelas conservadas⁴⁶ se produce una aparente muerte del personaje femenino e incluso los novelistas percibían este episodio como uno estereotipado en grado elevado (cf. *infra*). Nos detendremos más extensamente sobre este punto y lo combinaremos con otro igualmente relevante: la voluntad del protagonista de suicidarse. La gran diferencia entre las novelas y el relato ovidiano es que en las primeras se halla la presencia indispensable de una doble pareja. En ella sí muere de verdad el personaje femenino, pero nunca el masculino quien es necesario, según la economía de los personajes, para convertirse en ayudante de los héroes.

La voluntad de suicidarse es considerada por HOLZBERG como un argumento para relacionar el relato ovidiano con la novela *Quéreas y Calíroé* de Caritón. Postula que esta habría sido anterior y que la escena en la que Píramo quiere suicidarse pertenecería a una fuente también más antigua y más novelizada que la ovidiana respecto de la cual el poeta latino introduce una diferencia al hacer que efectivamente se suicide⁴⁷. Según su interpretación, este desenlace es más realista que la posibilidad de que a último momento se salvara. Por nuestra parte, consideramos que el poeta lleva al extremo la inocencia e incluso torpeza de Píramo, como podríamos decir de cualquier héroe novelístico o cómico, que por sus propios medios no conseguiría triunfar nunca. Sugerimos, puntualmente para esta escena, que Ovidio parodia las convenciones del género novela⁴⁸. La ausencia de personajes secundarios que cumplan el rol de ayudante parece ser el elemento narrativo que habilita el suicidio de Píramo. En este sentido, podemos conjeturar que, de haber existido una versión novelesca de sus amores, casi con certeza habría tenido un ayudante, que es una de las características de la novela, compartida también con el género de la comedia *néa*. Por otra parte, Píramo podría haber buscado el cuerpo de Tisbe antes de precipitarse al suicidio, pero

no lo hizo; por este motivo consideramos que se lleva al extremo el comportamiento típico de un protagonista de novela.

Decíamos que la aparente muerte de la heroína es un elemento crucial para pensar en la relación intergenérica que estamos planteando y que ya los propios novelistas la percibían como un *tópos* largamente estereotipado. La crítica de *Leucipa y Clitofonte* ha destacado su reelaboración y parodia respecto de las convenciones novelísticas de sus antecedentes⁴⁹. Un ejemplo de esa parodia se puede observar en las tres falaces muertes de Leucipa. Este recurso en Tacio indica, necesariamente, que la falsa muerte de la heroína era percibida en la época como un lugar común del género⁵⁰. La primera ocurrencia se encuentra en el libro tercero: luego de que los jóvenes huyeran de su patria, se encuentran con unos bandidos que capturan a Leucipa con intenciones de sacrificarla. Clitofonte no puede alcanzarla y termina siendo testigo de su supuesto sacrificio. Cuando logra llegar hasta el cuerpo sacrificado, toma una espada, decidido a suicidarse sobre el cuerpo de su amada (*L&C* III. 12. 1 – III. 17. 7). Lo que él no sabe hasta el momento es que toda la escena ha sido un engaño y Leucipa aún está viva. Sus compañeros Sático y Menelao lo salvarán del suicidio al mostrarle el artificio. Podemos inferir el tratamiento paródico del motivo de la falsa muerte de la heroína en Aquiles Tacio a partir de los siguientes pasajes:

ἐν μὲν γὰρ τοῖς ψευδέσι θανάτοις ἐκείνοις παρηγορίαν εἶχον ὀλίγην, τὸ μὲν πρῶτον, ὅλον σου τὸ σῶμα, τὸ δὲ δεύτερον, κἂν τὴν κεφαλὴν δοκῶν μὴ ἔχειν εἰς τὴν ταφὴν· νῦν δὲ τέθνηκας θάνατον διπλοῦν, ψυχῆς καὶ σώματος.

Pues en aquellas falsas muertes tenía un pequeño consuelo, en la primera, todo tu cuerpo y en la segunda, aunque creía no tener tu cabeza para el entierro; pero ahora has muerto con una muerte doble, de alma y cuerpo.

Aquí Clitofonte se lamenta por la muerte de Leucipa, pero reconoce que no es la primera vez que esto ocurre. Como en las oportunidades anteriores, Clitofonte desea morir. Menelao y Sático, sus compañeros, impiden que se suicide en la primera oportunidad (III.17. 1-2). En la segunda, es también Menelao quien le da las fuerzas para seguir viviendo (V. 8. 2). Finalmente, en la tercera, será Clinias, su primo, quien lo haga con un motivo verdaderamente sensato: no tiene sentido entregarse a la muerte sin haber constatado que el cuerpo de Leucipa se encuentra sin vida. En sus palabras:

Τίς γὰρ οἶδεν, εἰ ζῆ πάλιν; μὴ γὰρ οὐ πολλάκις τέθνηκε; μὴ γὰρ οὐ πολλάκις ἀνεβίω; τί δὲ προπετῶς ἀποθνήσκεις; ὁ καὶ κατὰ σχολὴν ἔξεστιν, ὅταν μάθῃς σαφῶς τὸν θάνατον αὐτῆς.
(VII. 6. 2)

Pues, ¿quién sabe si de nuevo vive? ¿Acaso no ha muerto ya muchas veces? ¿Y tantas otras ha vuelto a la vida? ¿Por qué mueres apresuradamente? Esto será posible después de un tiempo cuando conozcas de hecho su muerte.

La situación de Clitofonte presenta dos diferencias respecto del Píramo ovidiano. En primer lugar, busca la evidencia del cuerpo antes de acercarse al filo de la espada; en segundo, cuenta con la presencia fundamental de unos ayudantes⁵¹. Clitofonte y los otros héroes novelísticos son impedidos del suicidio por la labor de sus amigos, personajes, como ya dijimos, ausentes en el relato de Píramo y Tisbe. Hasta aquí llegamos con los puntos de semejanza enunciados por KEITH y HOLZBERG. Añadimos, entonces, tres puntos más —a nuestro criterio, importantes— que tienen ecos en el género novela: el amor correspondido, la prohibición de los padres y el sentimiento de culpa de los amantes.

Según David KONSTAN, lo específico del género de la novela griega antigua es la igualdad en el sentimiento y en la caracterización del héroe y de la heroína⁵². Este tipo de amor que se reconoce en las novelas difiere del de todos los géneros de la antigüedad y también de las representaciones de las novelas modernas. Asimismo, el relato de Píramo y Tisbe se distancia de otros transmitidos en *Metamorfosis* por el hecho de que ambos se desean mutuamente⁵³. La representación del amor en este episodio se aleja de la que aparece programáticamente en las *Metamorfosis* mediante el relato de Apolo y Dafne en el que predomina la violencia y el poder del dios masculino sobre una joven. Por el contrario, en Píramo y Tisbe el amor es correspondido desde el comienzo:

*tempore crevit amor. Taedae quoque iure coissent:
sed vetuere patres. Quod non potuere vetare,
ex aequo captis ardebant mentibus ambo. (vv. 60-62)*

Con el tiempo creció el amor. Las antorchas también los hubieran unido en juramento: pero lo prohibieron los padres. Lo que no pudieron prohibir [es] esto, ambos ardían por igual, cautivas sus mentes.

Respecto de la prohibición de los padres a la unión de Píramo y Tisbe, debemos recordar que es un elemento también presente en las otras versiones del mito⁵⁴. Además, está registrado en otras historias de amor de la antigüedad pertenecientes al género novela o a géneros afines. En las novelas de Jenofonte de Éfeso y de Caritón, esta negación inicial se resuelve rápidamente, pero en otras, por ejemplo, *Leucipa y Clitofonte*, la negativa los obliga a escaparse de su tierra natal.

Por último, veremos cómo se tematiza el sentimiento de culpa de los amantes. La propuesta de huida trae consigo determinados peligros a los que los jóvenes no se expondrían si renunciaran a su amor y se quedaran bajo la tutela de sus familias. Por este motivo, quien ve primero las consecuencias negativas del escape en el cuerpo de su amante suele autoincriminarse. Esto le ocurre a Píramo cuando cree que Tisbe ha sido devorada por una leona:

*Pyramus: ut vero vestem quoque sanguine tinctam
repperit, “una duos” inquit “nox perdet amantes.
E quibus illa fuit longa dignissima vita,
nostra nocens anima est: ego te, miseranda, peremi,
in loca plena metus qui iussi nocte venires,
nec prior huc veni. (Met. 4. 107-112)*

Píramo cuando [ve] también el vestido teñido de sangre dice: “una sola noche perderá a los dos amantes de los cuales ella fue la más digna de una larga vida. Mi vida es culpable: yo, que indiqué que vinieras en la noche a lugares llenos de miedo y no vine aquí primero, a ti, desdichada, te privé de la vida”.

Si bien no hallamos el autoreproche o el sentimiento de culpa de alguno de los amantes explícitamente en las novelas, este tópico se relaciona íntimamente con la voluntad de suicidio de los héroes. La asignación de culpas y de reproches en las novelas antiguas suele recaer en las divinidades que se constituyen como garantes de la relación. Por su parte, Píramo y Tisbe carecen de la protección de una divinidad.

Conclusión

La presencia de múltiples géneros al interior de las *Metamorfosis* y la variedad de fuentes para sus relatos hacen posible una profundización del planteo de su relación con la novela antigua. Esta posibilidad se ve acrecentada por el comentario del narrador externo a las palabras de la miníade que generan un paralelismo semántico entre la historia de Nino y Semíramis y Píramo y Tisbe. A partir de este vínculo, señalamos una serie de núcleos narrativos que tienen lugar en las distintas novelas conservadas, para suplir el desconocimiento de la trama argumental de la novela *Nino*, de la que solo han quedado tres fragmentos. Según hemos visto, el relato de Píramo y Tisbe coincide con la trama de las novelas en los siguientes núcleos: enamoramiento, escape, separación, aparente muerte de la heroína y voluntad de suicidio del héroe. Podríamos pensar que el ataque de los bandidos está reelaborado en el falso ataque de la leona y que la reunión de los amantes que no tiene lugar en vida lo tiene efectivamente luego de su muerte y para toda la eternidad; así lo muestran los frutos del árbol de moras luego de la transformación de los jóvenes, en línea con los otros relatos incluidos en las *Metamorfosis*. Estos núcleos han sido analizados principalmente a partir de los aportes de KEITH y de HOLZBERG, en los cuales hallamos que, a diferencia de los protagonistas novelescos, Píramo y Tisbe interpretan desde el principio, y sin necesidad de ser iniciados por algún ayudante, los efectos del amor en sus vidas. Añadimos también la reciprocidad afectiva, la prohibición de los padres y el sentimiento de culpa ante las adversidades del sujeto amado, como elementos presentes en la novela y en el relato ovidiano. El único núcleo narrativo que queda por fuera de la versión de Píramo y Tisbe es el peligro que experimentan los héroes siendo prisioneros. Esto se debe a que no llegan muy lejos con la huida y no tienen oportunidad de ser tomados como cautivos. Como se puede ver, son numerosos los puntos de contacto entre el relato contado por la miníade y los argumentos de las novelas griegas.

El recorrido realizado también nos hizo posible ver que el género novela, a pesar de estar organizado en torno a un argumento repetitivo, evidentemente presenta diferencias en su tratamiento y una complejidad que merece ser atendida. Reconocerlas nos permite ampliar la perspectiva de cuáles hayan sido las primeras novelas o relatos afines y cuáles sus características, aun si no fueron conservadas.

Ediciones consultadas

- GASELEE, S. (1915). *Apuleius. The Golden Ass, being the Metamorphoses of Lucius*. London: William Heinemann; New York: G.P. Putnam's Sons.
- HERCHER, R. (1858). *Achilles Tatius. Erotici Scriptores Graeci*, Vol 1. Teubner.
- MAGNUS, H. (1892). *Ovid. Metamorphoses*. Gotha.
- REARDON, B. P. (2004). *Charitonis Aphrodisiensis de Callirhoe narrationes amatoriae* [Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana (BT): 1-147.
- WILLIS, J. (1994). *Macrobius. Commetarii in somnium Scipionis*. Vol. II. Teubner.

Bibliografía

- BETTINI, M. (2008). Weighty Words, Suspect Speech: Fari in Roman Culture. *Arethusa*, 41, 313-375.
- CHEW, K. (2000). Achilles Tatius and Parody. *The Classical Journal*, 96(1), 57-70.
- GREIMAS, A. J. (1987). *Semántica estructural: investigación metodológica*. Madrid: Gredos.
- HÄGG, T. (2006). The Ancient Greek Novel: A Single Model or a Plurality of Forms. En F. Moretti (ed.), *The novel* (pp. 125-155), Vol. 1. Princeton University Press.
- HOLZBERG, N. (1988). Ovids 'Babyloniaka'. *Wiener Studien*, 101, 265-277.
- . (1996). The Genre: Novels Proper and the Fringe. En *The Novel in The Ancient World*. Leiden, The Netherlands: Brill. https://doi.org/10.1163/9789004217638_003
- . (2005) *The Ancient Novel: An introduction*, traducción de C. Jackson-Holzberg, London and New York, Routledge. (Original publicado en 1986).
- HUNTER, L. (1983). *A Study of Daphnis and Chloe*. Cambridge University Press.
- JOLOWICZ, D. (2015) *Latin Poetry and the Idea of Rome in the Greek Novel*. Oxford Classical Monographs.
- KEITH, A. (2002). Sources and Genres in Ovid's *Metamorphoses* 1-5. En B. Weiden Boyd (ed.), *Companion to Ovid* (pp. 235-270). Leiden, Boston, Köln: Brill.
- KNOX, P. E. (1989). Pyramus and Thisbe in Cyprus. *Harvard Studies in Classical Philology*, 92, 315-328.
- KONSTAN, D. (1994). *Sexual symmetry: Love in the Ancient Novel and Related Genres*. Princeton University Press.
- LEVI, D. (1944). The novel of Ninus and Semiramis. *Proceeding of the American Philosophical Society*, 87, 420-428.
- LÓPEZ MARTÍNEZ, M. P. (2017). El cuerpo en los fragmentos de la novela de 'Nino': una interpretación en clave política. *Res Publica. Revista de Historia de las Ideas Políticas*, 20(3), 581-602. <https://doi.org/10.5209/RPUB.57502>
- . (2019). The Ninus Romance: New Textual and Contextual Studies. *Archiv für Papyrusforschung und verwandte Gebiete*, 65(1), 20-44. <https://doi.org/10.1515/apf-2019-0002>
- MORALES, H. (2009). Chapter One. Challenging Some Orthodoxies: The Politics Of Genre And The Ancient Greek Novel. En K. Grammatiki (ed.), *Fiction on the Fringe: Novelistic*

Writing in the Post-Classical Age (pp. 1-12). Leiden, The Netherlands: Brill. <https://doi.org/10.1163/ej.9789004175471.i-194.7>

- PERDRIZET, P. (1932). Légendes babyloniennes dans les *Metamorphoses* d'Ovide. *Revue de l'histoire des religions*, 105, 193-228.
- ROHDE, E. (1960). *Der griechische Roman und seine Vorläufer*, 4th edn. Hildesheim.
- ROSATI, G. (2002). Narrative Techniques and Narrative Structures in the *Metamorphoses*. En B. Weiden Boyd (ed.), *Brill's Companion To Ovid* (pp. 271-304). Leiden, The Netherlands: Brill. https://doi.org/10.1163/97890047400950_010
- SHORROCK, R. (2003). Ovidian plumbing in *Metamorphoses* 4. *The Classical Quarterly*, 53, 624-627 <https://doi.org/10.1093/cq/53.2.624>
- TOLA, E. (2005). *Ovidio. Metamorfosis. Una introducción crítica*. Buenos Aires, Santiago Arcos.
- TORRES, J. B. (2012). ¿Ovidio en Grecia? Una hipótesis abierta. *Latomus*, 71, 428-443. <http://www.jstor.org/stable/41547224>
- WHITMARSH, T. (2018). *Dirty Love, The Genealogy of the Ancient Greek Novel*. Oxford University Press.

Notas

¹ Sobre la posibilidad de que autores griegos reelaboraran pasajes ovidianos, véase TORRES (2012).

² HOLZBERG (1998), KEITH (2002).

³ HUNTER (1983), JOLOWICZ (2015).

⁴ Cf. los estudios de KEITH, 2002; ROSATI, 2002; TOLA, 2005.

⁵ ROHDE (1960, pp. 153-4).

⁶ LÓPEZ MARTÍNEZ (2017, p. 589). También HÄGG (2006, p. 147): "The papyrus guarantees a terminus ante quem in A.D. 100, but it has been generally recognized that this is probably the earliest novel of which tangible traces exist, to be dated in the first century B.C., perhaps even in its first half."

⁷ HÄGG, (2006, p. 125), HOLZBERG (1988, p. 275).

⁸ HOLZBERG (2005).

⁹ HOLZBERG (2005).

¹⁰ TOLA (2005, p. 14).

¹¹ Conservamos dos papiros de entre los siglos I a.C. y I d.C. y también un óstrakon con un texto inspirado en la trama y los personajes de la novela. Cf. LÓPEZ MARTÍNEZ (2017, p. 589).

¹² LÓPEZ MARTÍNEZ (2017) especialmente pp. 594-594.

¹³ Según indica HÄGG (2006, p. 150) "Plutarch, in his *Isis and Osiris* (360B), notes that 'great deeds of Semiramis are celebrated among the Assyrians, great deeds of Sesostris in Egypt'."

¹⁴ En *El falso razonador* uno de los interlocutores asegura haber conseguido que el otro representara a Nino, a Metíoco y a Aquiles §25. El mismo autor, en *Diosa Siria*, menciona en cuatro oportunidades a Semíramis.

¹⁵ Cf. Propercio 3. 11. 21, *Amores* de Ovidio 1. 5. 11.

¹⁶ Hasta el momento no se sabe cuáles fueron las fuentes para esta versión ovidiana del mito de Píramo y Tisbe. Se registran en la antigüedad otras versiones en las que los jóvenes también están enamorados y las distintas adversidades los llevan a la muerte, pero en ellas la transformación no es en un fruto sino en agua; él es transformado en un río y ella en una fuente. Sobre esto, cf. PERDRIZET (1932). Posiblemente la aclaración de que no es una historia conocida esté señalando el uso de una versión distinta del mito en la que los personajes no se convierten en agua, sino en moras. Cf. KNOX (1989) y SHORROCK (2003).

¹⁷ Para una reconstrucción del argumento a partir de los fragmentos, véase LÓPEZ MARTÍNEZ (2019), especialmente pp. 18-33.

¹⁸ WHITMARSH (2018, p. xv).

¹⁹ HOLZBERG (1996, p. 14).

²⁰ Trabajamos con la edición de WILLIS (1994).

²¹ Para los valores de *fabula* en latín, cf. BETTINI (2008, pp. 363-368).

²² También en el proemio de Apuleyo: *At ego tibi sermone isto Milesio varias fabulas conseram* (*Met.* 1.1) “Yo hilvanaré para ti diferentes relatos en esta charla milesia”.

²³ *Hoc placet, hanc, quoniam vulgaris fabula non est* (*Met.* 4. 53) “Esto le gustó porque este no es un relato difundido”.

²⁴ KEITH (2002, p. 256).

²⁵ Citado en HOLZBERG (1988, p. 268).

²⁶ HOLZBERG (1988, p. 273).

²⁷ El crítico considera que la antorcha podría ser leída como señal de un final feliz, que es lo que este objeto implica en las comedias. Sin embargo, consideramos que en *Metamorfosis* no tiene la misma connotación. Es cierto que se trata de una palabra polisémica, que puede establecer referencias tanto con la comedia como con la tragedia. Con todo, un rastreo del término *taeda* nos permite ver que de las diez ocasiones en que aparece en esta obra, ocho refieren a las antorchas nupciales, sin aludir por ello a la comedia en particular, sino que evidentemente es el significado más habitual de la palabra en este texto, al menos, y lo es independientemente del desenlace de las historias de amor.

²⁸ KEITH (2002, p. 256).

²⁹ HÄGG (2006, pp. 141-143).

³⁰ HUNTER (1983, p. 1).

³¹ En el *codex unicus* de Jenofonte se la menciona τὰ κατὰ Ἀνθίαν καὶ Ἀβροκόμη Ἐφεσιακά “las [aventuras] Efesiacas de Antía y Habrócomes” y el cierre de la novela de Heliodoro: Τοῖόνδε πέρας ἔσχε τὸ σύνταγμα τῶν περὶ Θεαγένην καὶ Χαρίκλειαν Αἰθιοπικῶν (10.41.4), “Así llega al fin el libro de [las aventuras] etiópicas de Teágenes y Cariclea”.

³² Por ejemplo, en el caso de *Quéreas y Calírroe*, la muchacha es presentada en §1.2 y el joven en §1.3; en el caso de *Efesiacas*, Habrócomes aparece en §1.1 y Antía en §2.5, por mencionar solo dos de ellas que comparten una cronología lineal y un narrador heterodiegético.

³³ Cf. “Introducción”.

³⁴ Por ejemplo, en *Quéreas y Calíroo*: εἶχε θυγατέρα Καλλιρόην τοῦνομα, θαυμαστόν τι χρῆμα παρθένου καὶ ἄγαλμα τῆς ὅλης Σικελίας. ἦν γὰρ τὸ κάλλος οὐκ ἀνθρώπινον ἀλλὰ θεῖον (I. 1-2) “tenía una hija llamada Calíroo, era extraordinaria la excelencia de la doncella y era la gloria de toda Sicilia, pues su belleza no era humana sino divina” y Χαίρεας γὰρ τις ἦν μειράκιον εὖμορφον, πάντων ὑπερέχον (1.3) “Quéreas era de hermosa apariencia, superior a todos”.

³⁵ MORALES (2009, p. 7) señala que las producciones de período imperial tematizan su marginalidad, y por eso no se sitúan en Roma ni en Atenas.

³⁶ HOLZBERG (1988, p. 276).

³⁷ LEVI (1944, p. 426) también sugiere que *Babiloniaka* fuera un nombre posible para la novela de Nino y Semíramis.

³⁸ HÄGG (2006, p. 136-141).

³⁹ Sobre los términos *párthenos* y *virgo*, explica KONSTAN (1993, p. 156) que designan un estatus social más que la carencia de una experiencia física.

⁴⁰ ROHDE (1914, pp. 153-4) §143-4.

⁴¹ KEITH (2002, p. 256).

⁴² Para el tema de los roles, seguiremos la teoría de GREIMAS (1987).

⁴³ Cf. *Efesíacas* 1.1-1.3.

⁴⁴ Cf. *Ov. Ep.* 18. 101-106 y 19. 59-64.

⁴⁵ Sobre este punto no podemos ignorar la tesis de JOLOWICZ (2015) sobre la presencia de la poesía latina en las novelas griegas. El crítico argumenta que los novelistas conocían la obra de los poetas elegíacos y reelaboran en sus narrativas los tópicos de la *militia* y del *servitium amoris*. De hecho, se detiene en un fragmento de la novela *Nino* y señala que el héroe expresa sus sentimientos por Semíramis, en una conversación con su madre Dérceto, de acuerdo con los tópicos de la *militia amoris* (p. 62). Por nuestra parte, ya hemos dejado en claro qué cronología de las obras seguimos. Sin embargo, al igual que JOLOWICZ, consideramos que los novelistas de la Segunda Sofística conocían la obra de los elegíacos.

⁴⁶ En verdad se exceptúa *Dafnis y Cloe*, que es una novela muy particular. En ella los personajes no pasan un largo período separados el uno del otro, tampoco emprenden un viaje fuera de su tierra natal, el rol de ayudante lo cumple una divinidad (no un humano) y está combinada con elementos propios del género pastoral.

⁴⁷ HOLZBERG (1988, p. 275).

⁴⁸ Si bien HOLZBERG también considera que Ovidio parodia las convenciones del género, lo hace por otros motivos. Señala que el suicidio de Píramo está descrito de una manera grotesca que desentona con el impacto trágico que tiene para la trama (1988, p. 269).

⁴⁹ Cf. CHEW (2000).

⁵⁰ En el libro primero de *Quéreas y Calíroo*, él, tras ser engañado por los envidiosos conciudadanos, golpea a su esposa y le provoca un sueño muy profundo que se confunde con la muerte. Acto seguido quiere suicidarse, pero se lo impide su amigo, Policarmo. En *Efesíacas*, Antía, estando separada de Habrócomes por las adversidades, toma un veneno para evitar casarse con otro hombre y todos la dan por muerta. Quien le había dado la pócima era

el único que sabía que solo le provocaba sueño profundo por una cantidad determinada de horas. Al enterarse Habrócomes de la supuesta muerte de su esposa, también quiere matarse, pero no sin antes hallar el cuerpo de ella.

⁵¹ Las otras dos oportunidades en las que Leucipa aparenta morir se encuentran en V. 7. 1-5 y VII. 3. 7-4.6.

⁵² KONSTAN (1993).

⁵³ Esta reciprocidad puede verse también en Céfalo y Procis (*Met.* 7. 661-865), Ceix y Alcíone (*Met.* 11. 410-784) e Ifis y Yante (*Met.* 9. 666-797). Sin embargo, estos otros relatos no presentan el resto de los elementos que en Píramo y Tisbe nos permiten argumentar su estrecha relación con el género de la novela.

⁵⁴ PERDRIZET (1932).